

「女の歌」という批評語

渡 邊 裕美子

ジェンダーの問題が「権力」と密接に関わることは疑い得ない。本稿では女歌論の中で引用されることの多い、中世初期の歌

合等に見られる「女の歌」に関する言説を取り上げて、それがどのような背景をもつて発せられ、どのような方向に構築されていくのかを見てみたい。そのことは、自ずとそれが発せられた場の権力の有様を、何程かあぶり出すことになると思うからである。

二

近年の和歌研究における「女歌」をめぐる言説については、近藤みゆきが明快に整理しており、今これに付け加えることは殆どない。その概略だけ確認しておく⁽²⁾と、「女歌」を問題にしようとする⁽³⁾と、折口信夫の本質論的な言説の影響が大きく、なかなかそこから抜け出せない状況が続いてきたが、鈴木日出男・後藤祥子の二氏の論が転換点となつてようやく新しい段階に入つたという

見取り図を描くことができる。本稿では、鈴木論は女性の歌の発想にその特質を見る発想論、後藤論は作中主体がどちらの性別かに注目する作中主体論と名付けておく。

さて、ここまで「女歌」「女の歌」と二様に言葉を用いてきたが、中世初期には漢文脈の例えば「八雲御抄」などに「女歌」という表記が見えるものの、現代のような何らかの価値観や概念内容と結ばれる「ランナウタ」という呼称が熟していたとは思われない。歌合等の評では「女の歌」「女人の歌」「女房の歌」などとして現れる。その淵源とされるのが、よく知られた『古今集』仮名序の六歌仙評の中の小野小町の部分である。

小野小町は古の衣通姫の流なり、哀れなるやうにて強からず、いはばよき女の悩める所あるに似たり、強からぬは女の歌なればなるべし、

これを業平ら他の歌人の評を合わせてみると、藤平春男が指摘する⁽⁴⁾ように六人の歌人について長所が同時に短所になる歌風の特徴を述べていると考えられ、小町の歌の「強からず」という部分

は本来短所の指摘としてであると理解してよい。この小町評について『為家古今序抄』⁽⁶⁾は、

これは、そしてところなきにや。たゞし、女歌ならざらんに
は、このすがたよはかるべしとなり。

と注し、小町歌は「そしてところ」が無いとするが、『古今秘聴抄』⁽⁷⁾が、

この人々（大伴黒主・文屋康秀・小野小町をこの直前に引用）をいふに、えたとところえぬ所、たがひになむありてといひて、
いまのたとへどもはみなえぬところの失をたとへたりと見え
たるに、この小町をばつよからずといひて、やがてつよから
ぬはをうなの哥なればとたすけたり、…

と言うように、短所の部分が「女」という性別によつて救済されているに過ぎない。『為家抄』も男性歌人であれば「弱き」ことは短所であると考えている。貫之はこの評で「一つの歌体としての女の歌を提唱」⁽⁸⁾しているという指摘もあるが、この一文だけで積極的に「女の歌」を提唱する意図があつたと見るのには無理があろう。また、この小町評は脆弱で妖艶な女流歌人・小町のイメージを語つてはいるが、小町の歌を一概に「強からぬ」と形容できるかどうかは疑問で、小町の歌そのものの批評として機能していないのではないかという指摘も小嶋菜温子によつてなされている。⁽⁹⁾『無名草子』は「小野小町こそ、みめ・容貌も、もてなし・心づかひよりはじめ、何事もいみじかりけむ」と小町を褒め讃え、それに直結する形で仮名序古注と同じ例歌三首を挙げて「女の歌はかやうにこそ」と記す。『無名草子』作者が直接知る

由の無い「みめ・容貌」等は当時流布していた小町のイメージに他ならない。それと仮名序評を結びつけてしまうのは、中世初期においてそれらが分かち難いものとして受容されていたことを端無くも物語っている。『無名草子』作者が小町に「女の歌」の規範を見ようとしていることから知られるように、仮名序小町評は後に大きな影響力を行使することになるが、それが決して積極的な提言ではなく、批評語として実態の伴わない、つまり内部が空洞ですらあつたことは銘記しておいてよい。

三

この古今序以降、院政期まで「女の歌」に関する言説は、今のところ一切見当たらない。長い空白期間を経て「女の歌」を問題にするようになるのは俊賴であると考えられる。『俊賴髓腦』では「思ひはなれたる様にて、さすがねちけたる歌」として二首の歌（拾遺集・雜賀・一一九三、古今・恋四・七三六・因香）を挙げた後、

女はさぞなど見ゆる事をも、あらがふにこそかかりたれ
と記している。「女の歌」を直接論じているわけではないが、二首の歌に共通する発想に女性特有のものを見出し、それを「あらがふ」点であるとするところは、現代の鈴木論の先蹤と見ることができる。また、俊賴女と俊賴婿との歌が合わされた長治二年七月俊賴朝臣女子達歌合に次のような判詞がある。

（例1）十番 千鳥 左持

（俊賴女）

夜もすがら友待ちかねてはま千鳥ひとり明石の浦に鳴くなり

右

(源師俊)

浦ごとに月の入潮満ちくれば寄る潟をなみ千鳥しばなく

これは、ともに優に詠まれて待るめり、左歌も女の歌とおぼえて心苦しう口惜しう待るめるに、：

夜通し友を待ちかねて一人鳴く千鳥を詠む左歌に対して、判者俊頼は「女の歌とおぼえて」と述べる。それに続く「心苦しう口惜しう」という部分は、千鳥を鳴くのを聞いている女性とおぼしい作中主体に判者が一体化したときに漏れる感想と取らなければ意味が解しがたい。このことから、この「女の歌とおぼえて」という指摘は、「女の歌」を本質論的に外側から規定しようとするものではなく、作中主体の性別の指摘ととったほうがよいと考えられる。実はこの俊頼女の歌には俊頼の歌の中に大変近い発想や表現が見出せ、或いは俊頼の代作なのではないかと考えられるのである。そうであるとすれば、やはりこの評言が女性作者のみに可能な「女の歌」の本質を突こうとしているものではないという考え方を支持することになる。中世初期の歌合の「女の歌」評が題詠の深化・本格化に伴って、作中主体論として先ず登場した評であるということを確認しておきたい。

ただし、先の左歌は歌合では飽くまで俊頼女の歌という建前である。その点を重視するならば、作中主体と作者は重なってくることになる。中世初期の作中主体論が現代のそれと異なるのは、作者と作中主体が完全に分離することは無く、時には作者が大きく顔を出してところにある。特に述懐歌のような場合には、歌の評価は「よみ人」がどのような人物であるかに左右さ

れ、作者が歌の内容を演じるのに相応しいか否かが問題とされた。例えば嘉応二年十月九日住吉社歌合の俊成判には次のような例がある。

〈例2〉述懐 二番 左持

公重朝臣

住吉と聞こゆる里にいとはずは置き所なき身を宿さばや

右

円実

過ぎていにし秋におくれて霜枯るる菊や我が身のたぐひなるらむ

左右の歌、いづれもことに咎無くは聞こゆ、ただし、かやうの歌少しは人によることあり、左歌は心苦しきやうながら、又おろかに聞こゆ、女の歌ならば優なるべきにや、右歌は、孤露の由を憂へたるにとりて、貴種のやからしかも花の最第の心にはかなはば、いよいよをかしかるべし、……いづれも作者おぼつかなく待るほど、暫為持

左歌は、「心苦しきやう」を見せている点は述懐歌としてブラス評価だが、男性作者の歌としては「おろか」に聞こえ、女性歌人の歌であれば「優」であるという。このような「女の歌」評は作中主体の指摘に留まっていることはできず、本質論へと踏み込んでくることになる。

俊成には「女の歌」に触れる判が永万二年中宮亮重家朝臣家歌合にも見える。

〈例3〉郭公 十番 左持

資隆

香をとめて山郭公来鳴かずは花橘の名をや折らまし

右

顕昭

郭公まぢかね山の一声は聞くにつけても恨めしきかな

……右歌、まぢかね山の一声、聞くにつけても恨めしきなどいへる、女の歌とおぼえて優には聞こゆるを、また聞きなれたる心ちもすれば、なほ、花橘をまさると可申

ここで「女の歌とおぼえて」と指摘されたのは顕昭歌である。

作者が男性か女性かに関わらず、「女の歌とおぼえて優」と言い得るのは、この評言が〈例2〉とは異なり作者の性別から自由であるからであり、時鳥の声を聞いて「恨めし」と嘆く作中主体の性別の指摘と捉えられる。

次の六百番歌合の俊成判の作中主体論的用法では、「女の歌」が「男の歌」と対になって用いられていて注目される。「女の歌」とされた歌の作者は顕昭と経家である。

〈例4〉恋九 廿五番 寄席恋 左持 顕昭

出でにける君が夜床の狭筵にひとり寝してや肌を触れまし

右 経家

綾むしろ立ち寄る人はなけれどもあらましののみ敷きてこそ
まて

互に少し有戯氣之由申す

判云、左、出でにけるとおける心、男の出でにけるあとの狭筵にひとり寝したる女の歌ならば、無下に入わろく聞ゆ、又男の歌ならば、女の出でにける跡にいききたるにや、いかにも初五字不宜にや、右歌、綾むしろ立ち寄る人はなけれどもといへる、これも女の歌とぞみえたる、左のたはぶれ、右のあらまし、共に有狂氣にや、為持

この場合、作中主体がどのように構想されるのかを問題にしているのであって、「女の歌」を本質論的に論じようとしているのではない。こうした本質論に傾斜していかない「女の歌」「男の歌」の用法は、現代の女歌論の中で作中主体論とした後藤論が遠慮がちに「男歌」という概念を提唱しているが、その先蹤と言つてよいだろう。

以上のように、作中主体論的用法には幅が認められるが、〈例2〉で指摘したように本質論と結びつく面があることは注意してよい。その他にも、〈例2〉〈例3〉の俊成判で「女の歌」とされた歌が「優」と評されているが、俊成のこうした発言は、後に「女の歌」が「優」と本質論的に結びつけられるようになってゆく契機のひとつと考えられる。次に、本質論的な言説を取り上げてみよう。

四

本質論的に「女の歌」を論じ、規範を設けようという姿勢は、「歌仙落書」あたりに見えるのが早いと思われる。仮名序の小町歌を「女の歌」の規範と受け取る態度は第二節で触れた『無名草子』にも見られるが、『歌仙落書』では古今序の影響を受けて、二条院讃岐の歌を四首挙げて、「風体艶なるを先として、いとほしさまなり、女の歌かくぞあらめとあはれにも侍るかな」と述べる。但し、同時に寂連について「風体あてやかにうつくしきさまなり、よわき所やあらむ、小野小町が跡をおもへるにや、美女のなやめるをみる心地こそすれ」と述べて、寂連を小町を受

け継ぐものと位置づけており、仮名序小町評を女性固有の本質として見るのではなく、ひとつの風体として捉える視点があることに注意される。

次いで千五百番歌合の俊成判に本質論的な指摘が見出される。

〈例5〉春三 二百十八番 左

讃岐

照りもせず雲もかからぬ春の夜の月は庭こそ静かなりけれ

右

俊成卿女

かげ清き花の所は有明の月もえならず澄める空かな

左歌、不明不暗朦朧たる月庭静かならむ心宜しく侍るを、

右歌、花の所の有明の月、えならず見え侍らん、ともに女

人の歌はかやうにこそと、艶に見え侍り、よき持に侍るべ

し

この場合、俊成は「女人の歌」という言い方をされていて、先の

〈例3〉〈例4〉の作中主体論的用法で「女の歌」という言葉を用いていたのと明らかに使い分けをしている。俊成に「女人の歌」の理想とされた讃岐と俊成卿女の歌は、「源氏物語」を背景として物語的な場面構成を行っているという点で共通する。讃岐歌は判詞で触れる白詩やそれを題詞にした「照りもせずくもりもはてぬ春の夜の朧月夜にしくものぞなき」（千里集・七二）を本歌・本説としつつ、花宴巻の光源氏と朧月夜内侍が出会った「月いと明かうさし出でてをかしき」夜に「人音も」しない世界に迷い入り、俊成卿女歌は古今集歌（春上・七五）の一句を第二句に摂取しながら、雨夜の品定め、左馬頭の体験談の中で語られた「清く澄める月」の夜の女との贈答を髣髴とさせる。六百番歌合

の俊成の「艶」の用法を分析した渡部泰明は、「艶」という評語は「王朝的な雅びさ」と「身に直接訴えかける具象的な実感」を結びつけると指摘するが、ここでもそうした用法と考えてよいだろう。また、歌合批評という場での「女人の歌はかやうにこそ」と規範として推奨するような言い方には、「女人の歌」があるべき方向に導こうという俊成の意図が透けて見える。

ここで女性の歌と結びつけられた「艶」という評語の俊成歌論の中での重みを考えると、俊成の「女人の歌」に寄せる期待が決して低いものではなかったことが知られる。しかし、作中主体論的用法とは異なり、このような本質論的な用法は「女の歌」にしか見られない。前節で掲出した〈例2〉の判詞では、左歌が「優」と評価されるためには作者が「女」であることが必要とされ、右歌には作者が「貴種」のやからであることが求められていた。男性作者にも「貴種」といった出自・身分や「老人」といった年齢によつて、本質論的に求められるべき風体があると考えられていたと言つてよいだろう。しかし、身分や年齢をはずした単なる「男の歌」が本質論的に語られることはないし、何らかの概念と結びつけられる評言はこの時代には見られない。なぜ、「女の歌」のみが本質論的に語られる必要がある、また、なぜ特定の概念と結びつけられねばならないのか。このことは、当時の歌壇で「女の歌」を代表していた女房歌人達が疎外・制限されつつ、時には超越性を持ち男性歌人とは別の価値を持つものとして求められていたことと表裏の関係にあると見てよい。田淵句美子が指摘するように、「女の歌」が歌合評等で取り沙汰されるようにな

る時期と、歌合や歌会などの歌壇行事において女房がその構造の中でどのような位置にあるべきかが問題にされて定められてゆく時期は一致している。⁽¹⁴⁾文学表現と文学表現の場と当時の社会の権力構造の間にはズレが生じたり（実際、歌合は歌会に比較すれば祝祭的空間性を帯び、現実の権力構造から自由な面を持つ）、或いは意識的なズラシが行われるものであるのに、それを直結させてよいのかという危惧はあろう。しかし、ここで扱っている批評者の態度というようなものは歌壇という文学表現の場の構造と密接に関わり、文学表現の場は社会の権力構造と無関係ではいられないために、無意識のうちに権力構造にからめ取られてしまう面があるものなのではなからうか。

但し、この後成評では後代に見られるような抑圧の調子はない。また、後には「女の歌」と本質論的な結びつきが強調されるようになる恋の歌に対する評ではないということにも注意しておいきた。⁽¹⁵⁾

五

さて、前節冒頭で触れたように「歌仙落書」が古今序を意識していることは疑い得ない。仮名序は第二節で掲げたが、その真名序に相当する部分には「小野小町之歌、古衣通姫之流也、然艶而無氣力、如病婦之着花粉」とあり、「歌仙落書」は仮名序だけでなく、真名序も意識していると考えられる。俊成の「艶」という評言も或いは真名序を意識しているかも知れない。この後、古今序の影響のものと顕わな例が現れ、次第に抑圧の調子を強めてゆ

くことになる。

千五百番歌合において定家は、自らの歌「秋暮れし紅葉の色を重ねても衣かへ憂き今日の袖かな」（冬一・八四〇番右）の表現上の「弱し」というマイナス面が、作者が女房であれば「許さる」と判じている。

……ただし、紅葉の袖の色、弱く見え侍るにや、女房の歌などならば許さるるかたも侍りなん

定家は古今序小町評が「女」であることによって「強からぬ」という短所を救済していたことを素直に襲って、このように発言するのであろう。歌合等で「弱し」という評は基本的にマイナス評として用いられており、定家判でも「許さるる」という言い方が、これが本来求められる表現ではないことを物語っている。この評は自歌に対するもので献辞が含まれていであろうから、本当にこの表現をマイナスと考えていたのかどうか明確ではない。

『近代秀歌』の発言から、定家は「歌の心巧みに、たけ及び難く、詞強く、姿おもしろき様」の貫之様に対置される業平・小町の余情妖艶体を理想としていたと考えられ、この一首に対しても判詞とは裏腹に密かに自負するところがあつたかも知れない。しかし、それは「弱き」表現を理想とすることと同義ではないし、「弱し」と指摘した表現に関わる結句の「袖」が「拾遺愚草」（一〇五六番）では「空」となっていて、改作の可能性もある。いづれにしろ重要なのは、定家の意図とは関わりなく、この言説によって古今序を淵源として提出された「女の歌」は弱いものであるという図式が強化され、さらに、本来短所であるものが許さ

れる女房歌人の超越性が顕在化されることである。

次の寛元元年河合社歌合の為家判はこの定家判を意識したものと考えられる。

〈例6〉廿六番 不遭恋 左勝

(鷹司院) 兵衛督

かりにだによる船もなし波高き浦のみるめの下ののがれは

右

為氏

思ひわびつらさのままに恋ひしなば此世はさても後ぞかなしき

左は、詞強く心たしかに、右は、題かすかに姿弱く侍れば、作者をとりかへばやとぞ見え侍る、女房の歌の弱きこそ許さるる事に侍れば、尤以左為勝

ここでは「詞強く心確か」なことは男性でも女性でも勝の判定を受ける価値となるが、「題かすかに姿弱」きことは女性歌人には許されても男性歌人にとっては負けの要因とされることが明示されている。さらに、「作者をとりかへばや」と言われることによって、「題かすかに姿弱」きことが女房歌人にとって求めるべきことであるかのように受け取れる評となっている。

こうした評言は田渕が指摘するように、自家に多くの優れた女房歌人を擁した俊成・定家・為家ら多く御子左家の歌人によって展開されている。それは確かにそのとおりなのだが、御子左家にリードされつつ流派を越えた時代の共通認識としても掬い上げることができる。次に挙げるのは、千五百番歌合の丹後歌「ひとり寝の袖に知らるる時雨こそ秋しもわかぬものと見えけれ」(恋二・一二三〇番右)に対する顕昭判である。

：右歌は、上下あひかなひて詠みおほせられて侍るめり、古今序に、小野小町が歌を申すに、艶にして気力なしと侍り、強からぬは女の歌なればと申せり、以右為勝

顕昭は丹後歌を勝ちと判定するにあたって、仮名序と真名序の小町評を組み合わせて持ち出してくるのだが、どの表現がそのように判断されるのか具体的な説明は全くなく、女房歌人を語るならばその先例は古今序といった態度である。説明がないだけに勝の判定の理由とされた「気力無し」、「強からぬ」ということは、女性作者にとって求められるべき風体のように提示されてしまっている。

次の反御子左派の撰集である『秋風抄』序の俊成卿女の歌の評では、仮名序の小町評と遍照評が組み合わされているが、一読して俊成卿女が小町の歌風を継承していることが印象付けられる。

皇太后宮大夫俊成女は、あはれなるやうにて誠少なし、歌の様強からぬは、女のしわざなればなり、いはば李夫人さりとて、九花の帳夜静かなるに、魂来たれども物いふ事なかりしごとし

実は、この序は他の歌人評も合わせ読むと、個々の歌人評だけでなく全体として古今序の六歌仙評の構成を襲おうとしていることが明らかである。つまり、初めから取り上げるべき歌人は男性五人、女性一人の計六人として構想されたのであり、その六人が選ばれた時点で、その中の女性が誰であれ、小町評をなぞって語られることがほぼ固まっていたと言つてよい。

「女の歌」評の使用例をさらに時代を下つてたどつてゆくと、

為家に若干注意される用法が見られる他は、管見の限りでは「女の歌」評は本質論的な用法しか見出せなくなってくる。次に挙げるのは、阿仏伝でしばしば引かれる「源承口伝」の例である。源承は俊成卿女の「はかなしやたのめばこそは契りけめやがて別れもしらぬ命に」(続後撰・恋三・七九九)という歌を挙げて、為家の言説を引きつづ次のように記す(源承のこの評言は、引用した俊成卿女歌の前の二首の歌を合わせて受けるとも取れる)。

女の哥は是体に侍べきにや。小町がふりによむべしとぞ申侍し。阿房にも其様を教侍ど、廉のありとてむつかしきとぞ語侍し。

「小町がふり」を教えたのに阿仏には「廉」があるので「むつかし」かったと為家が語ったと記すその口振りから、女らしい女性のみが詠み得る風体として「小町がふり」は捉えられていることが知られる。そして、源承の眼にはあるべき女性像から大きくはずれると映る阿仏に対する抑圧の言説として古今序は機能させられているのである。

俊成卿女のような「小町がふり」の歌は詠めないと源承に攻撃された阿仏自身は、「夜の鶴」で俊成卿女を本歌取りの名手として取り上げ、「続後撰集」に入る俊成卿女歌「さけばちる花のうき世と思ふにも猶うとまれぬ山桜かな」(春下・一二三)に「上手のしことは難無くわざとおもしろく」という最大級の賛辞を贈っている。本歌は「源氏物語」紅葉賀巻で藤壺が詠んだ「袖ぬるる露のゆかりと思ふにも猶うとまれぬやまとなでしこ」である。さらに、阿仏は「まねぶとても猶及びがたく」としたその俊成卿女

歌と同じ本歌を用いて「まねぶ」歌を残している。

返事増恋

よそへても猶うとまれぬなでしこに露置きそふる水ぐきの跡
(藤川百首・三五四)

また、田淵句美子がその重要性を指摘している『乳母の文』⁽¹⁷⁾においては、阿仏が、出仕する娘に宮中での作法を教諭する際に、源承と同じ小町評を継承する文脈で公的な場における「女の歌」のあるべき姿・有様を説いているのを確認できる。

歌の姿有様は、皆古きに見えて、口伝に記して候へば、よく御覧じ候へ。ただ女の歌には、ことごとしき姿候はで、詞達は、いとほしき様、うらうらとあり度く候。さればとて、艶有る姿にのみ引取られて、魂の候はぬも悪く候へば、さやうの事は、なほなほ古きを御覧じ候へば、如何にも歌をば好みて、集に入らせ給ひ候へ。何の業も、此の世の戯にてこそ候へ。命絶えぬれば、皆昔語りにて候。歌はすべらぎの御代のつきし候まじく候へば、賢き君にも、その跡は知られ、御覧ぜられ、家々のもてあそびも、あはれなりける業かなと忍ばれさせ給ひ候べき事にて候はむずれば、如何程も御好み候へ。⁽¹⁸⁾

阿仏は「仰々しい姿ではなく、奇をてらわれない正しい詞遣いで、いじらしくかわいらしい様、心のどかな感じで、適度に「艶」であること」を「女の歌」のあるべき姿・有様として指し示す。この方向性は後人の抄出と指摘されている略本でも失われていない。女性の外側で「女の歌」の風体として構築されてきた

ものが、ここでは女性によって内面化され積極的に選り取られている。小町歌を「女の歌」の規範とする『無名草子』作者が女性であれば阿仏の先蹤となるが、阿仏においては「女の歌」の風体により明瞭・微細に指示され、「すべてが戯れのこの世の中でそのような歌を詠むことだけが、この世に存在した証になる」といった切実さをもって求められているのである。

これ以降、また歌壇における女房のあり方も変化すると考えられるので、その検討を要するが、簡単に問題になりそうな女の歌に関する評を探してみると、本質論的な言説が『百人一首』の注釈等に見出せる。それらは、概ね小町評の流れを受けて「あれ」「弱し」「やさし」などの面が強調されているようである。また、恋の歌との本質論的な結びつきを明確に唱える言説が出現するのもこの時代である。

六

批評語「女の歌」をたどって見えてくるものは何か。それは「女の歌」の本質などではない。中世初期における「女の歌」評には、発想論・作中主体論・本質論といった現代の「女歌」論の萌芽が既に現れている。歌合批評語としての「女の歌」評は初め題詠の本格化に伴って作中主体論として表れ、その後本質論に重心が移ってゆく。では、その本質論をたどれば「女の歌」の本質が明らかになるのか。これもまた違うと言わねばならない。「女の歌」評は、歌壇で女房が疎外・制限されつつ独自の、そして時には超越性を持った位置づけをされていたことの反映、つまり、

権力構造の反映としてあることを忘れてはならない。その本質論の規定をたどれば、そもそも批評語としては空虚な『古今集』両序の小町評が、徐々に歌そのものから批評の詞を引き剥がすほど大きな権威をふるうようになり、「女の歌」評が構築されてゆく、その過程が明らかになるのである。

注(1) 歌合等に見られる女歌評を扱った論として、田村柳巷「新古今時代と女歌」(語文八二 平成四・三)、藤本一恵「古今集仮名序「女の歌」をめぐる」(平安文学論集 風間書房 平成四)、山崎真克「歌合批評語としての「女の歌」——評価の前提となる共通理解——」(古代中世国文学) 一四 平成一一・一二)がある。

(2) 「古今集の「ことば」の型——言語表象とジェンダー——」(ジェンダーの生成 古今集から鏡花まで 臨川書店 二〇〇二)

(3) 折口の女歌論としては「女流短歌史」「女流の歌を閉塞したもの」(いずれも『折口信夫全集』に収載)が取り上げられることが多い。現代短歌においては、一九八〇年代頃から「女歌」について盛んに論議され、その出発点にも必ず折口論が持ち出されていた。こうした現代短歌の動向は島津忠夫「女歌の論」(雁書館 一九八六)、「現代短歌・内と外」(同 一九九二)に詳しい(島津著書は井上宗雄氏よりご教示を得た)。島津は、混乱したまま用いられていた「女歌」の概念規定を試みて一定の評価を得ているが、その島津論にも阿木津英「折口信夫の女歌論」(五柳書院 二〇〇一)のような反論がある。但し、以上のような論において折口論は概して好意的に受け取られているが、近藤みゆき(前掲注2)が整理しているように、近年は構築主義的観点からかなり厳しい批判が折口論に対して展開されている。

(4) 鈴木日出男「古代和歌史論」(東京大学出版会 一九九〇)、後藤祥子「女流による男歌——式子内親王歌への一視点」(平安文学論

集」風間書房 平成四）、同「女装する定家」（文学 一九九五秋。近年では、さらに「女歌」とは「男との贈答が互いの他者性や非対称的なコミュニケーションであることを暴露する歌の型」という従来とは全く異なる観点からの捉え方も提出されている（河添房江「歌う女／縫う女の〈物語〉」『性と文化の源氏物語』筑摩書房 一九九八年所収）。

(5) 「歌論研究1」（藤平春男著作集）第3巻 笠間書院

(6) 文永元年成立。引用は「中世古今集注釈書解題1」に拠る。

(7) 藤原盛徳（為世門二条派歌人）著。引用は「曼殊院藏古今伝授資料 第二巻」に拠る。

(8) 前掲注1藤本論

(9) 「恋歌とジェンダー——業平・小町・遍照」（『国文学』一九九六・一〇）

(10) 「あまを舟とま吹き返す浦風にひとり明石の月をこそ見れ」（散木集・五一四、新古今集・雑中・一六〇二）、「夜もすがらまちかね山になく鹿はおほろけにやは声を立つらん」（堀河百首・秋・鹿・七二・俊頼）

(11) この点については、渡部泰明氏には問題の所在を、五月女肇志氏には用例を、教示いただいた。

(12) 「艶と六百番歌合」（『中世和歌の生成』若草書房 一九九九所収）

(13) 別稿で歌合故実等を論拠としてこの点について詳しく論じた。拙稿「女の歌詠み」の存在形態——「八雲御抄」に探る——（『明月記研究』7 二〇〇二・一一）。また、田淵旬美子「歌合の構造——女

房歌人の位置——」（『和歌を歴史から読む』笠間書院 平成一四）から示唆を得たところも大きい。

(14) 前掲注13

(15) 中世初期の批評語としての「女の歌」は必ずしも恋歌と結びつくわけではない。「歌仙落書」が「女の歌かくぞあらめ」とした二条院讃岐の例歌として恋歌ばかり四首を挙げたり、「百人一首」における平安女性歌人の撰歌が恋歌に偏るという例がある一方で、「後鳥羽院御口伝」が「女房歌詠み」の代表として挙げた撰歌家丹後の例歌、「秋風抄」序で小町に準えられた俊成卿女の例歌は恋歌以外の多数を占める。また、この時期の歌合批評語に、顕わに恋歌との本質論的な結びつきを指し示す言説は見えない。恋題以外の題で恋歌を詠みながら「女歌」（作者が女性）であるからという理由で許容されたり（外宮北御門歌合・七一番・公雄判）、「恋歌は女房の歌にしみ入て面白きはおほき也」（『正徹物語』）といった言説が表れるのは、少し時代が下ってからおおよそ一四世紀以降なのではないか。また、この問題を考えるに当たっては、女性が公的な場で女房として詠んだ歌と私的な場で詠んだ歌を分けて考える視点を導入すべきかも知れない。

(16) 前掲注13

(17) 前掲注13

(18) 引用は『校註阿佛尼全集増補版』（風間書房 昭和五六）に拠り、表記を改めたところがある。

(19) 岩佐美代子「乳母のふみ」考（『国文鶴見』二六 平成三・一）。